



art & CULTURE RELIGIEUSE AUJOURD'HUI

LA TRANSVERBÉRATION DE SAINTE THÉRÈSE D'AVILA,
PAR LE BERNIN

Perceptions sensorielles et réalité intérieure



PHILIPPE
MALGOUYRES

Conservateur au département
des sculptures et des objets
d'art du musée du Louvre.

« LE GROUPE DE LA TRANSVERBÉRATION DE SAINTE THÉRÈSE EST AUJOURD'HUI L'UNE DES SCULPTURES LES PLUS CÉLÈBRES du XVII^e siècle européen et sans conteste l'un des sommets de l'art de cette période. Universellement applaudi, il est en général regardé sans aucune prise en compte de son contenu spirituel. Ou plutôt, la virtuosité que l'on y admire semble interdire d'y voir l'expression d'une authentique religiosité : on parle d'ambiguïté à caractère sexuel et cette vision épaisse, déjà présente au XVIII^e siècle, où les plaisirs sensuels semblent le point ultime de l'expérience sensorielle, s'est trouvée "enrichie" au XX^e siècle de la fausse intelligence d'une lecture psychanalytique. Sans aller jusque-là, l'œuvre est souvent analysée comme relevant du monde du théâtre, du "trompe l'œil", et donc d'une certaine manipulation de l'image, entre hypocrisie et propagande. On incrimine au passage les jésuites ; il n'y a pas si longtemps que tout l'art religieux du XVII^e siècle italien était caractérisé de "style jésuite" par les Français. En somme, nous serions en présence de la variété la plus délicate d'"opium du peuple".

Nous proposons de prendre le temps de lire cette œuvre dans son contexte : en termes fonctionnels, une commande liée à une chapelle funéraire familiale, puis à la lumière d'autres créations du Bernin, pour tenter d'appréhender le contenu très dense de cet ensemble.

La vision mystique de sainte Thérèse

À proprement parler, l'épisode de la transverbération (du transpercement, pourrait-on dire) de sainte Thérèse d'Avila (1515-1582) n'est pas un événement ponctuel, comme d'autres visions de la vie de certains saints, mais une expérience plusieurs fois vécue,

qu'elle rapporte dans *Le Livre de la vie*, son autobiographie écrite à la demande de son confesseur pour servir de traité sur les différentes formes de l'oraison. Au chapitre 28, elle explique d'abord : "Cette vision, bien que n'étant pas imaginaire, je ne la vis pas avec les yeux du corps, aucune d'ailleurs, mais avec les yeux de l'âme" ; puis, au chapitre 29 : "Le Seigneur voulut que j'eus ainsi plusieurs fois cette vision : je voyais un ange près de moi, vers le côté gauche, sous sa forme corporelle, ce que je n'ai pas coutume de voir sauf extraordinaire. (...) Il n'était pas grand, plutôt petit, très beau, son visage si embrasé qu'il semblait appartenir aux plus élevés, qui paraissent tout enflammés. (...) Je lui voyais dans les mains une flèche d'or, longue, qui me semblait avoir au bout du fer un peu de feu. Celui-ci me semblait la planter dans mon cœur plusieurs fois, arrivant jusqu'aux entrailles. En la retirant, il me semblait qu'il les emportait avec lui, et me laissait toute embrasée dans un grand amour de Dieu. La douleur était si grande qu'elle me faisait gémir, et la douceur de cette immense douleur, si excessive que l'on ne peut désirer qu'elle s'arrête, et l'âme ne se contente de rien moins que Dieu. Ce n'est pas une douleur corporelle, mais spirituelle, bien que le corps ne laissât pas d'y participer, et même fortement. C'est un dialogue amoureux si doux qui se passe entre l'âme et Dieu, que je supplie sa Bonté de le faire goûter à qui penserait que je mens." (Nous traduisons au plus près le texte espagnol.)

Cette vision, qui est au centre de l'iconographie thérésienne, fut spécifiquement mentionnée dans la bulle de canonisation de 1622. La flèche d'amour qui transperce le cœur du dévot est une thématique qui appartenait déjà à la mystique ; elle apparaît, par

exemple, dans une oraison de saint Bonaventure qui servit de livret à un motet pour l'élévation composé par Giovanni Paolo Caprioli en 1618 : "*Transfige, dulcissime Jesu, viscera animae meae suavissimo tui vulnere.*" Il n'est donc pas surprenant que le thème fût retenu lorsque le cardinal Cornaro décida d'aménager le transept gauche de Sainte-Marie-de-la-Victoire à Rome en chapelle destinée à la sépulture de certains membres de sa famille.

Sainte-Marie-de-la-Victoire, Federigo Cornaro et le Bernin

L'église romaine des Carmélites, construite à partir de 1608 par Carlo Maderno sous le patronage de Scipione Borghese, était dédiée à saint Paul. Elle prit son nom actuel après la victoire des catholiques sur les luthériens à la Montagne Blanche en 1620 et le transfert à Rome de l'image miraculeuse liée à cet événement. Le cardinal Federigo Cornaro passa commande au Bernin, peu après son arrivée à Rome, en 1644. La chapelle fut ouverte en 1651 mais le décor ne fut achevé que l'année suivante. Le luxe et les dimensions de cet aménagement (tout le transept) ne trouvent d'équivalent que dans les chapelles papales contemporaines. Sous le sol se trouve le caveau pour l'inhumation des Cornaro. Au fond, et c'est bien sûr capital, l'autel qui permettait de célébrer la messe, surtout les messes de suffrage, qui, pour parler vite, permettaient d'abréger les souffrances des âmes des défunts au purgatoire. Cet aspect est évidemment la raison d'être d'une chapelle funéraire dans une église et permet une lecture intéressante de la création du Bernin.

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), avec une créativité hors du commun, a toujours conçu des solutions tout à fait nouvelles pour chacune de ses commandes. Il en dépasse le cadre anecdotique, qu'il sublime, pour proposer un discours universel.

Depuis les premières sculptures commandées par Scipione Borghese, l'artiste s'est efforcé de faire participer directement et différemment le spectateur à l'espace de l'œuvre. Il choisit l'instant le plus dramatique ou le plus rare, pour communiquer l'émotion la plus forte ; mais l'obtention de l'impact



maximal implique le contrôle de la vision du spectateur, contrôle du point de vue et de la lumière, afin d'opérer ce bouleversement émotif qu'il expérimenta aussi au théâtre : il mit en scène incendies ou inondations pour paniquer son audience, avant de lui révéler la supercherie et démontrer ainsi la suprématie de son art. Cette maîtrise complète de l'espace a été totalement accordée au Bernin dans la chapelle Cornaro, comme le montrent les paiements qui lui sont directement adressés. Lui-même dirigeait toute une équipe d'artistes, Jacopo Antonio Fancelli, Lazzaro Morelli, Antonio Raggi, Baldassare et Giovanni Antonio Mari, Francesca Besciana, au service de la démonstration qu'il a conçue, exposée en peinture, sculpture et architecture.

En tant qu'artiste et catholique fervent, Bernini connaissait le rôle central que joue l'image dans la dévotion et comment elle peut donner une direction aux sens par la médiation de la forme ; en d'autres termes,

Chapelle Cornaro, église Sainte-Marie-de-la-Vict

donner une forme à l'irreprésentable afin d'en permettre une expérience à travers les organes des sens. Cette expérience même est transitoire, puisque celui qui perçoit se dissout dans l'objet de sa perception, qui devient sujet. C'est cette méditation que propose le Bernin, une véritable théorie sensorielle appliquée à la mystique.

L'ange et la sainte : représenter l'irreprésentable

Le groupe qui nous occupe a été sculpté par le Bernin lui-même, comme le rapportent deux de ses biographes, Baldinucci et Domenico Serini. Il ne peut s'envisager seul : l'architecture et la lumière contrôlée participent à l'économie de l'œuvre. La sculpture, placée au-dessus de l'autel, s'insère entre la voûte, décorée d'une gloire de l'Esprit saint peinte par Guidobaldo Abbatini, avec des parties en stuc figurant des

La chapelle funéraire
commandée par le cardinal
Federigo Comaro,
dans l'église des carmélites de
Sainte-Marie-de-la-Victoire.
Juste au-dessus de l'autel,
le groupe de la Transverbération
de sainte Thérèse d'Avila.

G. © Prozz/AKG
D. © Erich Lessing/AKG
1990, Scala Florence. Courtesy of the
Ministero Beni e Att. culturali.

poli, iridescent. La référence avouée pour la pose du corps de la sainte est le Christ de la *Pietà* de Michel-Ange au Vatican, avec le même bras pendant, abandonné, un corps donné en oblation, sans réserve, autre image d'une mort qui n'en est pas une : c'est d'ailleurs le sujet de toutes les chapelles réalisées par le Bernin. Le groupe est sculpté dans un seul bloc de marbre, très évidé, posé sur support en travertin. La pesanteur même de la sculpture est niée, pour créer cette extraordinaire image en suspension : ce n'est pas ce que décrit la sainte, qui parle de lévitation, mais une manière d'exprimer le ravissement, le transport, l'*ex-tase* (être hors de soi). Le Bernin transpose visuellement un état spirituel inexprimable, par ce double oxymoron, en fixant le plus fugace et le plus subtil des états intérieurs dans le marbre et en faisant flotter ce bloc dans une lumière supraterrrestre, comme l'hostie élevée dans la lumière de l'Esprit saint au moment de la consécration.

Ce vertige où les sens et la raison restent confondus a été décrit en 1700 par l'abbé François Ragueneau à propos d'une autre œuvre du sculpteur, le matelas de marbre placé sous l'Hermaphrodite de la collection Borghese : "Tout le monde, sans bien savoir pourquoi, y porte le doigt, et chacun sent, avec je ne sais quelle horreur qui fait frémir, la dureté du marbre qui résiste où il était naturel de croire que le doigt allât s'enfoncer" (*Les Monuments de Rome, ou Descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture qui se voient à Rome et aux environs...*, Paris, 1700, p. 32-33). Comment parler de trompe-l'œil ou d'illusion quand tout proclame la présence de l'artiste et affirme la dureté du marbre blanc ? Au contraire, cette création relève du constat de Galilée : l'imitation est d'autant plus admirable que les moyens employés sont éloignés de l'objet à imiter.

La lumière, première et ultime théophanie

Sur la voûte, la colombe flotte dans une lumière ardente, lumière divine qui semble inonder la chapelle et s'oppose à la lumière froide, naturelle, de la fenêtre. Cette même lumière dorée baigne le groupe de la sainte

à Rome. Gianlorenzo Bernini (1644-1652)

épisodes de la vie de sainte Thérèse et le sol où sont figurés en marqueterie de marbre de couleur deux grands torsos de squelettes jaillissant d'oculi, réalisés par Gabriele Renzi.

Cette notion du traitement global de l'espace, le *bel composto*, avait déjà été mise en œuvre par le Bernin lui-même dans d'autres églises de Rome : presque à la même date, à San Domenico e Sisto, avec le groupe du Christ et la Madeleine au matin de Pâques, dans l'éblouissement d'une fenêtre à contre-jour ; quelques années auparavant, l'extase de saint François, un haut relief à San Pietro in Montorio, et, plus de vingt ans plus tard, *La Mort de la bienheureuse Ludovica Albertoni* dans la chapelle Altieri à San Francesco a Ripa. À chaque fois, il s'agit d'illustrer une expérience unique du divin.

Le récit de sainte Thérèse, tout en essayant d'être objectif, souligne constamment l'indicibilité de cette extase, par l'utilisation

fréquente de "il me semblait", ou l'emploi d'oppositions de mots, comme dans la poésie de la fin du XVI^e siècle : "la douceur de cette immense douleur". Ces oxymorons révèlent la sublimité, l'incommunicabilité de ces sensations. Le Bernin les a traduits en sculpture par un oxymoron visuel.

L'ange semble se matérialiser dans la lumière zénithale qui glisse, presque liquide, sur les plis fluides de son vêtement, tandis qu'elle se brise violemment sur les draperies chaotiques qui entourent le corps de la sainte, métaphores de l'opacité de la chair. La draperie est utilisée ici comme révélateur de son bouleversement intérieur, selon un procédé cher au sculpteur. La texture du marbre, différenciée par l'emploi d'outils variés, accroche, absorbe, réfléchit la lumière et souligne la différence entre les deux créatures. Domenico Bernini, probablement frappé par ce sentiment de légèreté, parle des ailes de l'ange, qui en est en fait dépourvu. Le groupe se détache sur un fond d'albâtre

LE BERNIN TRANSPOSE VISUELLEMENT UN ÉTAT SPIRITUEL INEXPRIMABLE, EN FIXANT
LE PLUS FUGACE ET LE PLUS SUBTIL DES ÉTATS INTÉRIEURS DANS LE MARBRE
ET EN FAISANT FLOTTER CE BLOC DANS UNE LUMIÈRE SUPRATERRESTRE, COMME L'HOSTIE
ÉLEVÉE DANS LA LUMIÈRE DE L'ESPRIT SAINT AU MOMENT DE LA CONSÉCRATION.



et de l'ange : sa source virtuelle est indiquée par les rayons qui convergent vers le Saint-Esprit au sommet de la voûte, alors que sa source réelle est invisible, en haut de la niche. Elle est colorée par un vitrage jaune et était dirigée vers le groupe par un élément réfléchissant placé dans la petite coupole derrière le fronton. Lorsque l'on a la chance (ou la malchance) de voir l'œuvre sans éclairage artificiel, dans la demi-pénombre de l'église, le mystère incompréhensible des formes évanescences de la sculpture exprime admirablement celui du sujet.

Cette prise en compte du rôle de la lumière et de sa perception correspond aussi à un intérêt croissant pour les mécanismes de la vision. Télescopes, microscopes, études sur la réfraction de la lumière, débats physico-théologiques sur la nature de celle-ci sont à la pointe de la recherche scientifique au XVII^e siècle. À l'époque de la construction de la chapelle Cornaro, le père Athanasius Kircher publie en 1646 son *Ars magna lucis et umbrae*.

Le caractère théophanique est constamment affirmé dans l'œuvre du Bernin, non seulement pour les chapelles que nous avons évoquées, mais aussi la chaire de saint Pierre au Vatican, la statue équestre représentant la conversion de Constantin, *La Vérité découverte par le Temps*, ou la fontaine de fleuves sur la place Navone, dont l'obélisque, rayon de soleil pétrifié, semble jaillir de la colombe du Saint-Esprit (qui est aussi celle du pape Doria !). C'est toujours une lumière chaude, manifestant la Charité, et l'on retrouve dans ces œuvres la

même dualité froid/chaud, feu/liquide qui nous paraît l'un des fils conducteurs pour la lecture de la chapelle Cornaro. La froideur et la dureté du marbre contrastent avec la lumière dorée ; les colonnes de brèche "africaine" qui encadrent la niche sont incrustées de morceaux de marbre rouge pour en réchauffer la couleur, et leurs chapiteaux corinthiens portent sur l'abaque un cœur enflammé en lieu et place de la fleur traditionnelle. Cette évocation de la chaleur, de l'amour brûlant par des oppositions de lumières, de couleurs et de matériaux apparaît dans le relief devant l'autel, représentant la Cène, dont le bronze doré tranche sur le fond de lapis-lazuli.

Une lecture de la chapelle

L'Esprit saint, qui préexiste et est source de toute chose (cf. le prologue de l'évangile de Jean) domine l'ensemble. Il est la source de toute lumière spirituelle. La référence explicite dans le corps de la sainte à celui du Christ prend son sens au-dessus de l'autel, dont le décor souligne la fonction : la "réaction", à travers la messe, de la Passion. L'institution du sacrement lui-même est rappelée sur l'autel (la Cène), tandis que le Saint-Esprit à la voûte semble descendre pour consacrer les offrandes, pour les changer en corps et sang du Christ. Et ce, pour le bénéfice particulier des membres de la famille Cornaro, qui assistent à la messe dite pour leur salut. Ils sont représentés dans les deux reliefs latéraux, où Federigo Cornaro est accompagné de six cardinaux de sa famille et de son père Giovanni, reconnaissable à son *cornetto* de doge. Les critiques de la "scénographie" du Bernin ont souligné l'indécent voyeurisme de ces cardinaux confortablement accoudés dans leurs loges de théâtre, contemplant sans pudeur la plus intime des expériences. En dehors du simple fait qu'ils ne regardent pas le groupe central (ce que n'importe qui peut constater), c'est une idée bien fautive au XVII^e siècle que d'associer théâtralisation et factice. Au contraire, le théâtre est au XVII^e siècle un lieu de vérité : si la vie est un songe, le monde est un théâtre ; non pas qu'il soit illusoire, mais parce que c'est un cosmos, un ordre où tout est concerté, où chacun doit jouer un rôle

pour servir un dessein absolument cohérent, même s'il est obscur. Calderon donna une forme théâtrale à ses *Autos sacramentales*, qui touchent le plus profond mystère de la foi catholique, celui de la Présence Réelle du Christ dans les espèces eucharistiques. C'est sur scène que saint Genest se convertit dans la pièce de Rotrou (1646) : la convention dans la convention, le théâtre dans le théâtre font jaillir la réalité : n'est-ce pas le jeu des acteurs qui conduit Hamlet à s'interroger sur la nature de nos émotions ? Le Bernin, qui a aussi écrit et mis en scène pour le théâtre, a poussé ces contradictions à leur point ultime, représentant au fond de la scène un deuxième auditoire, ou simulant des cataclysmes dans ses comédies.

Mais alors, qui voit quoi ?

La sainte ne "voit" pas l'ange, comme elle le dit elle-même : Le Bernin nous la montre les yeux mi-clos pour souligner l'intériorité de cette vision. Les cardinaux, a-t-on envie de dire, ne voient rien : ni le miracle, ni le Saint-Esprit ; ils assistent à la messe, et, à la différence de Gabriele Fonseca immortalisé par le Bernin à San Lorenzo in Lucina dans une attitude d'intense dévotion, ne sont pas bouleversés par la Présence Réelle du Christ dans l'Eucharistie ; la discussion théologique qui les anime souligne la sphère relative de leur compréhension et de leur expérience du divin. Les seuls qui voient, par un retournement dramatique de la parole évangélique, sont ceux qui n'ont pas d'yeux : sur fond noir, surgissant du caveau au sol de la chapelle, les deux squelettes aux orbites vides, dont les bras expriment le ravissement et la stupeur, ont le regard rivé sur la voûte, sur l'Esprit. Ce sont les Cornaro dont les ossements attendent sous le marbre le dernier jour, la résurrection des morts, où, pourtant privés des organes sensoriels, ils verront Dieu, selon les textes prophétiques de l'Ancien Testament. Par un raccourci fulgurant entre les profondeurs ténébreuses du tombeau et la voûte inaccessible s'établit cette relation évidente, d'où tout mystère est banni, où Dieu n'apparaît pas dissimulé aux sens sous les espèces eucharistiques, ni dans une vision fugitive, mais se manifeste



Ci-contre :
Sur le sol de la chapelle
en marqueterie de marbre,
jaillissant d'un oculus, le
torse d'un squelette.

© 1990, Scala Florence.
Courtesy of the Ministero Beni
e Att. culturali.

Page de gauche :
Sur les côtés
de la chapelle, comme
accoudés à une
tribune, des membres
de la famille Cornaro.

© Prozz/AKG

d'une manière permanente et objective. À nous seuls, spectateurs, il est donné de tout voir (mais, apparemment, lorsque nous visitons la chapelle, nous ne savons voir guère plus que les cardinaux !). Tout se déroule dans notre espace et pour notre regard : quoi que l'on ait pu écrire, la niche où est placé le groupe n'ouvre pas une "fenêtre enchantée" au-delà de l'église. Au contraire, la continuité du mur est affirmée par le décor de panneaux de marbres précieux au rythme sévère. C'est devant ce mur, telle une vision qui est la nôtre cette fois, qu'apparaît le miracle, dématérialisé par la lumière, qui ne peut être représenté aux yeux du corps, mais peut seulement être peint à ceux de l'âme. Alors qu'on demandait au Bernin ce qui différencie la sculpture et la peinture, son fils Domenico rapporte qu'il répondit : "La Scultura a mostrare quel che é, la Pittura quelle che non é."

À travers cet ensemble unique, le Bernin propose une méditation sur la place des sens dans la préhension de la divinité et un raccourci de l'histoire du

salut, de la présence immanente de l'Absolu, sous sa forme la plus abstraite, l'Esprit saint, dans la fresque de la voûte, aux squelettes du Jugement dernier dans le marbre du sol, en passant par toutes les créatures, les anges, les saints, les hommes et l'incarnation du Christ, prolongée dans le sacrement de l'autel. Les différentes formes d'union sont montrées, celle, mentale, de la foi, celle de la communion sacramentelle, celle de l'union mystique, en attendant la seule union complète et définitive à la fin des temps. Le sculpteur, tout en sollicitant les sens comme truchement privilégié, révèle leur insuffisance, et la sublimité ineffable de l'expérience. Comme le *Pange, lingua*, hymne au saint sacrement, le rappelle, "accorde-nous un supplément de foi pour pallier le défaut de nos sens". Ainsi s'articule une nouvelle contradiction expressive, la constante accessibilité de l'Absolu et l'impossibilité de lui donner une forme, ce qui n'est qu'une autre manière d'exprimer l'un des traits de la spiritualité du Carmel, la dissolution des sens quand ils atteignent leur but ultime. ■